



REPRESENTACIÓN FEMENINA Y DISCURSO FEMINISTA  
EN LAS PRIMERAS ADAPTACIONES TELEVISIVAS  
DE JOSEFINA MOLINA

*FEMALE PORTRAYAL AND FEMINIST DISCOURSE IN THE FIRST  
ADAPTATIONS FOR TELEVISION BY JOSEFINA MOLINA*

**Natalia Martínez Pérez**

Universidad Carlos III  
(nmperez@hum.uc3m.es)



**Resumen:** Este artículo examina las adaptaciones televisivas dirigidas por la realizadora española Josefina Molina durante los sesenta y setenta. El objetivo de la presente investigación es analizar sus dramáticos para Televisión Española, es decir, las adaptaciones televisivas de grandes clásicos de la literatura que se emitían en espacios como *Novela* (TVE1, 1962-1979), *Estudio 1* (TVE1, 1965-1985), *Teatro de siempre* (TVE2, 1966-1972) y *Hora 11* (TVE2, 1968-1974). Por un lado, se propone la recuperación de una serie de trabajos olvidados y su correspondiente análisis de los inicios de las adaptaciones literarias para televisión, y de la propia Historia de la Televisión. Y por otro, la autoría televisiva de Josefina Molina. La directora imprimió su huella buscando la experimentación narrativa y visual, así como planteando unas tramas de marcado discurso feminista que reflejaban las tímidas transformaciones políticas y sociales que en aquel momento comenzaban a surgir.

**Palabras clave:** Josefina Molina; Televisión en España; Teatro; Género; Autoría femenina.

**Abstract:** This article examines Spanish director Josefina Molina's television adaptations during the sixties and seventies. The purpose of the

present investigation is to analyze her drama productions for Televisión Española (Spanish Public Television); namely, the TV adaptations of great literary classics broadcast on programmes such as *Novela* (TVE 1, 1962-1979), *Estudio 1* (TVE1, 1965-1985), *Teatro de siempre* (TVE2, 1966-1972) and *Hora 11* (TVE2, 1968-1974). On the one hand, it aims at recovering various forgotten works, together with their respective analyses of the initial stages of literary adaptation for television and of the History of Television itself. On the other hand, it examines Josefina Molina's television authorship. The director imprinted her mark by taking on narrative and visual experimentation, as well as by proposing a series of plots with a strong feminist overtone that reflected the slight political and social transformations that began to take place at the time.

**Key words:** Josefina Molina, Television in Spain, theatre, gender, female authorship.

La realizadora Josefina Molina, nacida en Córdoba en 1936, ha sido galardonada en los últimos años con diversos premios de reconocimiento a su trayectoria audiovisual, entre los cuales se encuentra el Goya de Honor 2012. Si bien es cierto que sus largometrajes *Función de noche* (1981), *Esquilache* (1989) y *La Lola se va a los puertos* (1993) han sido cimas de su carrera, Josefina Molina siempre ha compaginado su labor cinematográfica con la televisiva, siendo *El camino* (TVE, 1978), *Teresa de Jesús* (TVE, 1984) y *Entre naranjos* (TVE, 1998) sus series de mayor éxito.

Primera mujer en obtener el título de dirección en la Escuela Oficial de Cine en 1969, fue, como Pilar Miró, una pionera. Tanto es así que ambas comenzaron su andadura profesional en los platós de Televisión Española durante los sesenta. Es a lo largo de esta década y de la siguiente cuando ambas mujeres ruedan numerosos dramáticos, esto es, adaptaciones para televisión de grandes clásicos de la literatura universal. *Novela* (TVE, 1962-1979), *Estudio 1* (TVE, 1965-1985), *Teatro de siempre* (TVE2, 1966-1972) y *Hora 11* (TVE2, 1968-1974) eran los títulos de algunos de estos espacios.

El objetivo del presente artículo es la búsqueda de la autoría televisiva de Josefina Molina analizando sus primeros trabajos de ficción, esos dramáticos que realizó para televisión durante los sesenta y setenta. Partiendo de dichas adaptaciones literarias, descubriremos cómo

la directora supo imprimir su huella al poner sobre la palestra novedosos discursos de género y al arriesgarse en la experimentación formal y narrativa.

## ■ RAZONES PARA LA RECUPERACIÓN DE LOS DRAMÁTICOS DE JOSEFINA MOLINA

Como es costumbre, la Historia de las Mujeres se descubre repleta de vacíos epistemológicos, de modo que cuando se ha hablado de las primeras mujeres que acceden a la creación audiovisual de forma sistemática en España siempre se ha limitado al triunvirato Pilar Miró, Josefina Molina y Cecilia Bartolomé, si bien es cierto que son las primeras licenciadas en la Escuela Oficial de Cine. No obstante, más mujeres trabajaron antes y también durante estos años en la industria audiovisual, y muchas de ellas desempeñaron su labor en televisión. En ese sentido, cuando se han dedicado estudios a las realizadoras Pilar Miró y Josefina Molina estos se han circunscrito al ámbito cinematográfico, haciendo escasas referencias a sus primeros trabajos televisivos considerándolos una fase previa al largometraje<sup>1</sup>. Aquí intentaremos reivindicar esa faceta televisiva de las creadoras en España.

Son tres las razones por las que se ha llevado a cabo este estudio, las cuales están a su vez interrelacionadas. En primer lugar, por el novedoso “rescate” de una serie de documentos visuales definidos por Manuel Palacio de la siguiente manera: “las primigenias adaptaciones televisivas establecen un curioso estilo de representación que supone una de las aportaciones más originales de la televisión al audiovisual del siglo XX español” (Palacio 2002, 524). Si aceptamos esta premisa, parece necesario dedicar una investigación a este género. No obstante, como veremos en el apartado de metodología, resulta una tarea ardua en lo relativo a la disposición del material para visionar.

Un segundo nivel tiene que ver con la audiencia femenina. Estos espacios “contenedor”, como *Novela*, habitualmente constaban de capítulos de media hora cada uno y se emitían durante los días laborables de la semana. En este sentido, los contenidos parecían dirigidos a las mujeres, de forma que era dominante la presencia de autoras de los textos que se adaptaban: Carmen Martín Gaité, Dolores Medio, Elena Soriano, Mercè Rodoreda, Rosa Chacel o Ana María Matute, entre otras. “Esta

tendencia escorada hacia obras escritas por mujeres va a perpetuarse en los años que siguen, conformando una presencia relevante y por momentos mayoritaria de firmas con nombre de mujer” (Ansón 2010, 364). Un dato que quizás tiene que ver con ese deseo de trabajar los públicos femeninos. Como veremos más adelante, la mayoría de los dramáticos analizados en esta investigación llevan por título y/o son protagonizados por mujeres.

En última instancia, y en otro orden de cosas, estos espacios dramáticos, producidos en la segunda mitad de la década de los sesenta y primera de los setenta, no se entienden sin el trasvase de jóvenes directores licenciados en la Escuela Oficial de Cine, quienes encuentran acomodo en la ficción de la Segunda Cadena, cambiando el estilo televisivo formal y narrativo. Dice Palacio:

Los espacios dramáticos Teatro de siempre, Ficciones y en especial Hora 11 en lo que tenía de *mix* entre las estéticas cinematográficas y televisivas, se convierten en verdaderos laboratorios de innovación y es habitual que los realizadores o guionistas que pasan por allí: Claudio Guerin Hill, Josefina Molina, José Antonio Páramo, Esteban Durán, Sergi Schaff, Pilar Miró, Juan Tebar y Lola Salvador, dirijan en ese programa las obras más arriesgadas de su carrera. (2001, 131)

De estos tres puntos, inferimos a Josefina Molina como catalizador, como objeto de análisis para esta propuesta, puesto que, como veremos más adelante, nos permite vincular las tres ideas. Además conecta con otra veta, la que analizaría la precursora incorporación profesional de las mujeres españolas al ente audiovisual en el ámbito de la creación durante este periodo.

## ■ PIONERAS DE LA REALIZACIÓN EN ESPAÑA

Las consecuencias de la práctica desaparición de las mujeres de la vida pública durante el franquismo fueron patentes en la industria del cine y en el impulso de la televisión. Pocas lograron desarrollar una carrera con continuidad como Ana Mariscal. Las trayectorias de Josefina Molina y Pilar Miró en cine y televisión pusieron fin a ese papel marginal jugado por las mujeres en posiciones creativas de la industria audiovisual en España.

A pesar de sus distintos orígenes e intereses, a las dos la televisión les brindó la posibilidad de formarse como realizadoras, combinando hasta el final de su carrera el trabajo en el medio con la dirección cinematográfica. “Sin duda, ambas son principales exponentes de los profundos cambios sociales que experimentaría España: desde los sesenta, cuando dieron sus primeros pasos en una Televisión Española de fuerte predominio masculino, hasta los ochenta, cuando vivieron sus grandes éxitos profesionales y se consolidaron como dos de las voces más destacadas del audiovisual del país” (Cascajosa 2010, 184). Las trayectorias de ambas comparten un claro punto en común: su formación en la institución cantera de creadores audiovisuales de la época, la Escuela Oficial de Cine, en la que ambas ingresaron en 1963: Molina por la rama de dirección y Miró, por la de guion. Junto con Cecilia Bartolomé, que cursaba ya el segundo curso de realización, y Katherine Waldo en producción, eran entonces las únicas alumnas del centro (Molina 2000, 48).

Más adelante, en los setenta y en plena Transición, la importancia alcanzada por las mujeres “se puede considerar si cabe más significativa, tanto por la cantidad de mujeres profesionales que alcanzaron posiciones relevantes en el medio, como por el impacto logrado por su trabajo. Desde los programas informativos hasta la ficción pasando por los programas infantiles y el entretenimiento, la presencia de las mujeres en Televisión Española fue generalizada” (Cascajosa 2010, 192-194). Ejemplos son la reportera Carmen Sarmiento en Informe Semanal (TVE, 1973-); Elena Santonja, directora del programa Con las manos en la masa (TVE 2, 1983-1991); Lolo Rico, creadora del vanguardista programa infantil La bola de cristal (TVE, 1984-1988); Ana Diosdado, creadora de las series Anillos de oro (TVE, 1983) y Segunda enseñanza (TVE, 1986); o Paloma Chamorro, presentadora icono de los programas culturales y directora de La edad de oro (TVE2, 1983-1984). También hay que hacer referencia a la homóloga catalana de Miró y Molina: Mercedes Vilaret<sup>ii</sup>, realizadora de TVE en Cataluña y que también llevó a cabo muchas adaptaciones<sup>iii</sup>.

## ■ LOS DRAMÁTICOS Y LA SEGUNDA CADENA

Antes de comenzar, conviene contextualizar brevemente la televisión del periodo. Huelga decir que el paisaje audiovisual de la segunda mitad

de los sesenta apenas se parece al de la actualidad. “En 1966 el parque de televisores de España está en torno al millón y medio de aparatos y de unos tres millones en 1970” (Palacio 2001, 58). Al mismo tiempo, los perfiles de los públicos y los objetivos de los espacios de la Primera Cadena y de la Segunda Cadena son diferentes. La primera tiene una cobertura que abarca prácticamente todo el territorio nacional mientras que la segunda está centrada casi exclusivamente en núcleos urbanos. De una manera simple, “los programas de la Primera Cadena se inscriben completamente en las reglas que combinan la cultura de masas, el entretenimiento y el espacio público; mientras los de la Segunda, sin perder el componente de cultura de masas, poseen normas provenientes del ámbito cultural” (Palacio 2012, 10).

Como veremos, Josefina Molina se encontró más cómoda en el más experimental modelo televisivo de la Segunda Cadena, que es por otro lado el lugar donde nace la moderna concepción de las adaptaciones literarias. Llamado de manera coloquial UHF, el nuevo canal se inauguró en noviembre de 1966. “Con el nuevo canal se quiso establecer una similitud con una cierta política de liberalización cultural que estaba en sintonía con otras medidas ministeriales, tales como la promulgación de la Ley de Prensa (1966) o el apoyo al ‘Nuevo Cine Español’ (...) Se trataba de remozar el imaginario del país creando una nueva visión de la cultura española” (Palacio 2002, 523). No obstante, la pobreza de medios y el intento de aprovechar el nuevo canal para la renovación de los contenidos televisivos favorecieron la llegada de los jóvenes estudiantes y diplomados provenientes de la Escuela Oficial de Cine, que tenían en muchos casos su primera gran oportunidad de dirigir.

En cierto sentido, “Lo que ocurrió en los primeros años de la Segunda Cadena puede equipararse a un pequeño remedo de lo que, por esas fechas, estaban haciendo otras televisiones públicas europeas que abrieron sus puertas a cineastas tan consagrados como Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Jean Renoir, Fellini, Tati... Para que los jóvenes cineastas crearan una telecultura pedagógica con base literaria (y con otras formas de arte socialmente legitimado) se estableció un peculiar e inédito sistema de producción” (Palacio 2002, 523). Esta estrategia significará un cambio generacional en la nómina de los equipos técnicos y creativos habituales en TVE, cuyas concepciones audiovisuales y nuevas técnicas repercutirán en el proceso evolutivo de la televisión de los años sesenta.

## ■ JOSEFINA MOLINA: FORMACIÓN E INICIOS EN TELEVISIÓN

Josefina Molina llegó a la EOC desde su Córdoba natal, donde había estudiado Ciencias Políticas y donde era una asidua a los cineclubes en los que se juntaba con jóvenes insatisfechos con ganas de cambiar las cosas. Allí participó en radio en un programa llamado *La mujer y el cine*, y también destacó en el teatro amateur. Como ella misma indica: “Fundamos el Teatro de Ensayo *Medea*, cuya programación comenzó con *Casa de muñecas*, de Ibsen, mi primera puesta en escena” (Molina 2000, 32).

En marzo de 1966 empieza a colaborar en la Segunda Cadena como ayudante de Claudio Guerín, primero en el programa *Conozca usted España* (TVE2, 1966-1969) y después en varios dramáticos de Teatro de siempre. Ella cuenta que la llegada de Guerín a los dramáticos supuso una revolución porque, además de contar con el apoyo incondicional de quien entonces regía el UHF, Salvador Pons, Guerín introdujo nuevas formas de grabar y dirigir a los actores, un lenguaje distinto al usual cuyo resultado fue un éxito. Molina recuerda:

Tanto Claudio como yo llegamos a televisión de una forma casual, pero una vez allí nos dimos cuenta de que era un medio de expresión estética tan personal como el cine y una salida profesional tan digna como cualquiera, a la que, por supuesto, teníamos derecho. Nos tomábamos nuestro trabajo desde una responsabilidad ética y didáctica y, al mismo tiempo, experimentábamos sin parar, buscando nuestro propio estilo. (2000, 53)

En este sentido, y como veremos más adelante atendiendo a las temáticas de los dramáticos dirigidos por Molina, estos trabajos de encargo suponen también la necesidad del medio de encontrar a mujeres que llevaran a la pantalla historias de mujeres, precisamente porque los públicos de este tipo de espacios contenedor eran femeninos. También se intuye esta necesidad en espacios de no ficción; no en vano en 1963 Pilar Miró y Josefina Molina empiezan a trabajar juntas en el magazine femenino de mediodía *Revista para la mujer* (TVE, 1963-1964), el primer programa dirigido por Miró. “Aunque podía parecer poco estimulante que las escasas profesionales de TVE tuvieran que trabajar necesariamente en programas de corte menor dirigidos a una audiencia exclusivamente

femenina, tanto Miró como Molina aprovecharon la oportunidad para hacer notar su valía en un entorno de trabajo esencialmente masculino” (Cascajosa 2010, 185). El programa fue éxito de audiencia e incluso dio lugar a un libro en el que Miró y Molina, como autoras de los textos, aprovecharon para lanzar un alegato feminista afirmando que la mujer del momento “debe conocerse a sí misma, aceptarse a sí misma, construirse a sí misma, sacar el máximo partido de aquello con que ha sido dotada, y desarrollar su propia personalidad” (Galán 2006, 58).

Una vez finalizada la Escuela, el jefe de Dramáticos de la Segunda Cadena, Antonio Abellán, les encarga a Josefina Molina y a Francisco Abad la realización de programas de la serie Hora 11, que emitía adaptaciones de 40 minutos de las grandes obras de la literatura universal. “Me lo puso difícil: su primer encargo fue adaptar para televisión *La metamorfosis*, de Kafka, y luego *El hundimiento de la casa Usher*, de Poe” (Molina, 2000, 59). En este contexto, Molina se convierte en una de las guionistas y realizadoras de dramáticos. En Hora 11 destacó por sus atrevidas adaptaciones de obras que se desmarcaban de otros espacios de clásicos literarios más convencionales como Estudio 1 y Novela.

## ■ METODOLOGÍA Y CORPUS DE ESTUDIO

Un primer paso metodológico para la creación de este artículo ha consistido en la investigación de archivo, que ha requerido la búsqueda del material audiovisual en el Centro de Documentación de TVE<sup>iv</sup>. El acceso se encuentra restringido a dicho archivo, donde además se han perdido múltiples cintas o fragmentos de las piezas (hay que tener en cuenta que la mayoría de dramáticos estaban divididos para hacer las emisiones por entregas diarias). En otras ocasiones, la calidad del sonido y/o de la imagen está deteriorada en algunas secuencias.

Tomando como horizonte teórico los Estudios historiográficos cinematográficos y televisivos, los Estudios Culturales y de los Estudios de Género, estas páginas son un trabajo de análisis de representación y se ha optado por el análisis directo de cuestiones como la puesta en escena, el guion y el análisis de personajes.

Josefina Molina realiza a lo largo de su carrera televisiva más de cincuenta trabajos de ficción para televisión, incluidas miniseries. En esta investigación se han analizado exclusivamente los que ella dirige, realiza

y/o escribe el guion, trazando un arco temporal desde 1969 –año en el que realiza su primer dramático *La metamorfosis*– hasta 1984, cuando dirige algunas biografías del programa Paisaje con figuras (TVE, 1976-1985). Si bien haremos referencia a sus miniseries *El camino* y *Teresa de Jesús*, en esta ocasión no se considerarán objeto de análisis, pues tienen unas características de producción distintas.

De esta forma, el corpus de estudio queda configurado por los siguientes dramáticos<sup>v</sup>: para el programa Hora 11: *La metamorfosis* (1969), *Mi tío Jules*, *El hundimiento de la casa Usher*, *La casa del juez* (1970); *Solar en venta*, *Vera*, *Eleonora*, *Rebeca* y *el capitán* (1971); *Un suceso inesperado*, *Flores tardías*, *Hermann* y *Dorotea*, *La patriota* (1972); para el espacio Teatro de siempre: *Casa de muñecas* (1971), *Mademoiselle Lowenzorn* (1971), *Madame Firmiani* (1972). Otros dramáticos en diferentes programas contenedores son: Judith para *Personajes al trasluz* (TVE, 1970); *Cada cual a su gusto*, para Páginas sueltas (TVE, 1970); *La rama seca*, para Narraciones (TVE, 1971); *No te vayas así* (1972), para Estudio 1; *Apenas un satélite* (1972), para Pequeño estudio (TVE2, 1968-1973); la producción –no inserta en ningún programa– *¿Tú eres Teresa?* (TVE2, 1974); la serie de cinco episodios Aire frío (1974), para Novela (TVE, 1963-78); *La promesa* (1974), para Cuentos y leyendas (TVE, 1974-1982); *La asegurada* (1975), para Escritores de hoy (TVE2, 1974-75); *Hedda Gabler* (1975) y *Anna Christie* (1976), del espacio El teatro (TVE, 1974-77); *Doña Luz* (1976), para Los libros (TVE, 1974-82), *La Calderona* (1984), para Paisaje con figuras.

## ■ LOS DRAMÁTICOS DE JOSEFINA MOLINA

En el plano narrativo los dramáticos de Josefina Molina destacan por su búsqueda de plasmar la máxima información en el plano, así como por la sintonía de las imágenes con el tono del dramático. Esto es, si se trata de una obra de suspense en el texto original, la directora buscará planos picados o contrapicados, o bien jugará con los claroscuros para darle un planteamiento de cine negro y el ritmo será acorde a la trama.

Respecto a la dirección de dramáticos, Molina indica que no distingue el lenguaje cinematográfico del televisivo. Dice:

Abordaba cada uno de aquellos programas como si fuera la película de mi vida. Utilizaba las tres o cuatro cámaras simultáneas con una

planificación que el cine había experimentado ya durante años. Algunos decían que aquello no era televisión, que era cine, pero yo nunca he entendido esas disquisiciones sobre lenguaje específicamente televisivo o lenguaje cinematográfico. (Molina 2000, 62-63)

La búsqueda de la directora por hallar el ritmo narrativo perfecto se observa claramente en la serie *Teresa de Jesús*: absolutamente todos los elementos como silencios, largas panorámicas, ritmo pausado, mantenimiento de los planos... trasladan al público al ascetismo y monotonía de la vida del convento. La directora indica que adaptar suponía traducir a imágenes el texto para “lograr en el espectador la misma sensación que lo escrito producía en el lector (...) Una adaptación te da pie a recrear, cortar (...) te permite una interpretación personal” (Molina 2000, 63).

El corpus analizado está plagado de elementos distanciadores y metanarrativos, elipsis en las historias, encuadres oníricos, insertos de imágenes externas fijas (fotografías) o movimientos (repicados de documentales, paisajes, cielos...); voz superpuesta que a modo de “escritura automática” narra los pensamientos de los personajes. El recurso de la voz la lleva a la casi totalidad de la cinta en Eleonora, en la que Eusebio Poncela es Poe y Ana Belén su amada Eleonora. El resultado es de extrañamiento al tratarse de planos cortos fijos de los protagonistas mientras en voz superpuesta se intercalan los diálogos.

Molina demostró su afán por el riesgo desde su primer dramático como realizadora: *La metamorfosis*. Utilizando una maqueta y una cucaracha para mostrar el encierro de Gregor Samsa en la habitación, consiguió transmitir la agobiante atmósfera del relato mediante planos subjetivos contrapicados, muchos reencuadres y elipsis. Paradigmáticos de la tendencia de Molina por la experimentación son *La asegurada* y *Cada cual a su gusto*. *La asegurada* supone una puesta en escena minimalista. Sobre un fondo blanco sin decorados un hombre cuenta la historia de Eloísa, una mujer gallega que se vuelve loca esperando en el puerto a su marido, quien a los pocos días de casarse se marchó a las Américas. Los diálogos de los diferentes personajes contando su testimonio a cámara y la puesta en escena austera remiten al teatro de vanguardia.

Por su parte, *Cada cual a su gusto*, que muestra a varios jóvenes discutiendo con sus prejuiciosos padres, pretende ser un diálogo intergeneracional y surrealista. Sin más decorado que una mesa o silla, el dramático consta de primeros planos de los actores hablando a cámara

que se mezclan con espontáneos insertos de imágenes psicodélicas, bombas atómicas, procesiones, ejércitos, pobreza y certámenes de belleza mientras suena música clásica y de los Beatles. La directora repite un ejercicio similar años después en *¿Tú eres Teresa?* (1974), donde cuenta el reencuentro de una pareja al cabo de muchos años, y en la que se intercalan las conversaciones de ellos en voz superpuesta con fotografías del pasado y con las canciones de Roberto Carlos y de Los Cinco Latinos.

Otro dramático que destaca por su inusual e innovadora narrativa es *Madame Firmiani*. La historia es presentada por un locutor contemporáneo (años sesenta) que actúa como narrador contando la vida de la protagonista (S.XIX) a modo de reality-show. Ella aparece en la imagen de un pequeño televisor colocado a su lado; y también desde el aparato el resto de personajes conversan con el locutor. Molina también juega con la narrativa en Judith proponiendo un ejercicio metaléptico entre el narrador de la historia y los personajes que viven en una especie de Olimpo, los cuales a su vez se auto-representan en un teatro.

Otra propuesta original es el dramático *La rama seca*. Se trata de la versión filmada del cuento homónimo de Ana María Matute, y que fue seleccionada para el Festival de Televisión de Praga. Cuenta cómo una mujer (interpretada por Lola Herrera en la que sería la primera colaboración con Molina), que vive insatisfecha porque no puede tener hijos, comienza una relación con la hija de los vecinos, una niña que juega en el bosque con seres imaginarios. El dramático, que apenas tiene diálogo, cuenta la historia a través de las imágenes con las que la directora juega: planos congelados, uso de ralentí, insertos de imágenes calidoscópicas... También cabe señalar que fue su primer rodaje en exteriores y de mayor presupuesto. “Por fin salía de los platós de Prado del Rey (...) Tenía absoluta libertad para hacer lo que quisiera, sin pensar en la amortización posterior de aquel producto, ni en su publicidad, ni en su comercialización. Echaría de menos esa situación cuando al año siguiente rodase mi primera película [*Vera, un cuento cruel*]” (Molina 2000, 65).

De este modo, Josefina Molina siempre se planteaba retos creativos y de producción. No en vano consiguió un espectacular decorado con un barco de enormes dimensiones en *Anna Christie*, construido por Rafael Palmero; o años más tarde al rodar *Teresa de Jesús*, una de las mayores producciones de TVE cuyo presupuesto total fue de 400 millones de pesetas. El gusto por el riesgo en la puesta en escena, la búsqueda de su propia estética y el juego con la narrativa serán constantes en la obra de la directora.



## ■ REPRESENTACIONES FEMENINAS Y DISCURSO FEMINISTA

Josefina Molina, desde sus inicios en los dramáticos televisivos hasta sus últimos largometrajes y series, ha tratado de llamar la atención al público sobre temas relacionados con la política, la juventud y la emancipación de las mujeres. Sobre estas temáticas también versarán los dramáticos. En este sentido, el hilo conductor que podríamos establecer en su obra es la mirada feminista o la huida de una perspectiva androcéntrica en los textos.

Antes cabe señalar que aquí entendemos a Josefina Molina como una creadora comprometida con el feminismo. Sus afirmaciones en diversas entrevistas y las temáticas abordadas en su filmografía muestran una clara preocupación acerca de la Historia y del papel de la mujer en ella. De hecho, sus primeros reportajes documentales que dirigió al aterrizar en televisión fueron *La mujer y el deporte* (TVE, 1973) y *Las sufragistas* (TVE, 1975).

No obstante, cabe preguntarse si llevar a la pantalla dichos títulos se debía a una opción personal o más bien se le encargaban por el mero hecho de ser mujer. Efectivamente, se trataba de trabajos de encargo impuestos por los ejecutivos de la cadena, quienes presuponían en las mujeres una mayor “sensibilidad” o afinidad para tratar temáticas que consideraban femeninas. Ahora bien, si los títulos venían impuestos, otro asunto era el tratamiento que las creadoras quisieran dar el material, cuestión que analizamos a continuación.

Aun así, no es que consideraran este tipo de encargos un demérito. Si bien hablar de mujeres -como vimos anteriormente con *Revista para la mujer*- podía resultarles tanto a Miró como a Molina poco estimulante (en este caso el formato, temas, etc. venían dados desde una óptica “tradicional” -patriarcal-); veremos que a la directora le sirve para construir una imagen feminista de las mujeres desde esa presupuesta mirada femenina.

Su largometraje *Función de noche* de 1981 (en el que Lola Herrera presenta el monólogo *Cinco horas con Mario* y que es una mezcla de documental y ficción, cinema-verité y teatro), ha sido reivindicado por la crítica<sup>vi</sup> por su carga feminista y por ser una de las cintas claves del periodo de la Transición. Molina denuncia una generación de mujeres<sup>vii</sup> educadas bajo el franquismo y la carga existencial que les supone: “Es un grito de una mujer a la que nunca se había escuchado (...) Un grito

contradictorio pero necesario, similar al que se estaba dando desde el feminismo de los años de la Transición (...) Una forma de ser mujer que tenía que desaparecer necesariamente” (2000, 89).

Sin embargo, el feminismo en España no nace con la democracia en los setenta. Ya en los sesenta grupos de mujeres ya habían alzado sus voces, puesto que la segunda ola de feminismo, que tiene lugar en gran parte del mundo occidental, tuvo eco también en España en pleno franquismo dada la apertura del Régimen debido a la expansión económica, al auge espectacular del turismo y a la emigración masiva. “Es precisamente todo ese proceso previo al año 1975 el que permite que, a la muerte de Franco, el feminismo emerja con fuerza” (de Grado 2004, 25-26)<sup>viii</sup>. En este contexto político se desarrolla la producción de dramáticos, asimismo considerando a una Josefina Molina concienciada, sensibilizada, con los movimientos sociales de las mujeres. En este sentido, dichas ideas políticas entroncan con las características temáticas de las adaptaciones que a continuación veremos.

En primer lugar, aparece el protagonismo femenino en el relato. La mayoría de textos audiovisuales no suelen elegir a las mujeres como protagonistas; y cuando el protagonismo es compartido, los papeles femeninos aparecen levemente perfilados o subordinados a algún varón. Josefina Molina se aparta de esa lectura de la realidad y tiene en cuenta lo femenino como representación y a las mujeres como espectadoras. Del corpus analizado destaca que casi la totalidad de los dramáticos tienen como protagonista y eje del argumento a una mujer: las citadas Eleonora, Eloísa de *La asegurada*, Anna Christie, Clementina de *La rama seca*, Madame Firmiani, Judith, Nora de *Casa de muñecas*, Vera, Mademoiselle Lowenzorn, *Rebecca y el capitán*, Marusia de *Flores tardías*, Raquel de *La patriota*, Luz Marina de *Aire frío*, Hedda Gabler, Doña Luz, y La Calderona.

Bien es cierto que la materia prima de la que partía Molina eran obras con los personajes femeninos literarios más complejos y destacados de la literatura universal: las heroínas de Ibsen Hedda Gabler y Nora de *Casa de muñecas*, Madame Firmiani de Balzac, Raquel de Mademoiselle Fifi de Guy de Maupassant en el dramático *La patriota*, Doña Luz de Juan Varela; personajes icónicos como Judith o históricos como La Calderona, actriz que fue amante de Felipe IV. Asimismo, para la directora los roles femeninos serán claves a pesar de que en el texto inicial carezcan de agencia.

Es interesante hacer una rápida comparación entre sus adaptaciones de los relatos de Edgar Allan Poe y las que pocos años antes había realizado Chicho Ibáñez Serrador en las primeras temporadas de Historias para no dormir (TVE, 1966-1982). Por ejemplo, en el episodio de Historias... titulado El cuervo (1967), biografía de los últimos años de Poe articulada sobre su famoso poema, Ibáñez Serrador desarrolla la acción en torno a los problemas económicos y con el alcohol del escritor (el actor era Rafael Navarro); mientras que en Eleonora, Molina prefiere centrarse en los aspectos románticos –el enamoramiento con Eleonora– para narrar la vida y personalidad de Poe, encarnado por un frágil y tierno Eusebio Poncela; y que a su vez comparte protagonismo con el personaje femenino de Eleonora. Es decir, ante un mismo material, visiones distintas.

No obstante, lo importante es que las protagonistas no asumen roles vicarios, no se amoldan a los gustos que les imponen la familia o la pareja, no sacrifican sus sueños ni renuncian a explorar su propio proyecto vital. Sobre ese punto es significativa la protagonista de *La promesa* en la que Margarita (Enriqueta Carballera) desafía a sus hermanos quienes no aceptan al hombre del que está enamorada.

Kaplan (1998) indica que las cineastas feministas se interesan por deconstruir textos clásicos patriarcales y se ocupan de la historia de las mujeres. Así, ya desde *La metamorfosis*, Molina se empeña en mostrar a Grete (Trinidad Rugero), la hermana de Gregor que le cuida desde que se transforma en insecto, y quien, pese a la oposición de su padre, comienza a trabajar y traer ingresos<sup>ix</sup>.

Molina intenta deconstruir la imagen pasiva y explora una nueva forma de definir lo femenino. Criticando la maternidad normativa en *La rama seca* y *Mademoiselle Lowenzorn*, o abogando por el empoderamiento y la emancipación femenina en *Casa de muñecas* y *Aire Frío*. *Aire Frío* resulta muy interesante desde esta perspectiva porque cuenta la dura vida de Luz Marina (Lola Cardona). Luz Marina es un personaje fuerte que anhela la independencia y se enfrenta a sus padres y hermanos varones pero que al mismo tiempo carga con la economía familiar desempeñando labores de modista y profesora. Molina muestra el trabajo precario y las tareas domésticas de las mujeres (pelando patatas, lavando, tendiendo la ropa, cosiendo...), algo que, por otra parte, será una constante en casi todos sus dramáticos, y que supone la visibilización de los trabajos “invisibles” de las mujeres.

Por otro lado, y de nuevo siguiendo a Kaplan (1998), las producciones de las cineastas feministas se preocupan por abordar la subjetividad femenina, es decir, las mujeres como sujeto. En este sentido, Josefina Molina hace hincapié en la introspección de las mujeres, a las que suele dedicar secuencias completas en soledad y en silencio (o con sus pensamientos en *off*). Además, un elemento que no faltará en ninguno de los dramáticos son los espejos. Los cuales, además de permitirle componer planos ingeniosos en los que se reflejan los personajes y jugar con los ángulos de cámara, evocan las meditaciones de los protagonistas; o si están rotos como en *Eleonora*, la escisión identitaria.

Otra de las constantes temáticas en los dramáticos de la directora son los matrimonios pactados y forzados. Es el eje de las historias en *Solar en venta*, *Un suceso inesperado*, *Flores tardías*, *Hermann y Dorotea* o *Doña Luz*. Especialmente en *Flores tardías* interpretada por Julieta Serrano esta situación se muestra como una tragedia. El énfasis en la importancia del casamiento de las mujeres remite a la idea del sistema de parentesco como un intercambio simbólico de mujeres como objeto sucesorio entre hombres de distintas generaciones (Lévi Strauss, 1993)<sup>x</sup>. Igualmente Bourdieu (1995) entiende el matrimonio como una construcción social bajo una lógica que permite la reproducción de la dominación y la asimetría. Molina vendría a criticar ese intercambio simbólico de las mujeres mostrando personajes tristes que buscan una identidad independiente. La directora explica que intentaba abordar los perfiles femeninos desde un punto de vista comprometido con su género. Así lo indica al hablar del personaje de Teresa de Jesús, ya que su pretensión era “alejarse de la hagiografía para hablar de una mujer del siglo XVI que solo quería escapar del triste destino que su época le deparaba para desarrollar su mente y su proyecto vital” (Molina 2003, 79), lo que se podría aplicar a muchas de las protagonistas de los dramáticos.

Por último, encontramos la mirada. Siguiendo la definición de *male gaze* o mirada masculina del clásico texto de Mulvey (1975), las mujeres serían portadoras de sentido pero no constructoras de este porque el placer de mirar se ordena según la dicotomía activo-masculino/pasivo-femenino; y, en consecuencia, la narrativa supone una mirada masculina y heterosexual en la que, por ejemplo, se atiende a la anatomía femenina. Sin embargo, Josefina Molina hace viable la existencia de una mirada femenina en estos dramáticos al no cosificar el cuerpo de la mujer y subvertir esa posición de objeto. Así, resulta curioso cómo al inicio de



Madame Firmiani, la protagonista (interpretada por Fiorella Faltoyano) observa con detenimiento –deseo– al apuesto Octavio (Ramiro Oliveros) a través de un plano subjetivo en panorámica vertical.

Favorece la mirada femenina al presentar, por ejemplo, a su actor fetiche Eusebio Poncela en los dramáticos *Elconora*, *La promesa*, *Doña Luz*, *Hedda Gabler*, *La patriota*; o también al intérprete Juan Diego -*La marquesa de O*, *Anna Christie*-, quienes actúan como una especie de objeto erótico en las historias que suceden en la pantalla –pero también respecto a los espectadores/as– y que vendrían a significar el deseo de las protagonistas.

En esta línea cabe señalar que también los modelos de masculinidad propuestos por Molina difieren de una masculinidad hegemónica clásica. Eusebio Poncela encarnaba un nuevo prototipo de nuevo varón, delicado y emocional que poco tenía que ver con las imágenes del “macho ibérico” de Alfredo Landa y José Luis López Vázquez que en aquel momento se proyectaban en los cines con gran éxito.

Este tipo de representaciones masculinas en crisis se hace patente también en *No te vayas así* –basada en la obra de William Saroyan– y en la que prácticamente todo el elenco son hombres. El dramático presenta a un grupo de internos (interpretados por José Guardiola, Rafael Navarro o Manuel Alexandre, entre otros) en un hospital en el que, traumatizados por la guerra y por la escasa relación con sus hijos, pasan gran parte de la cinta llorando y desesperados. Unas escenas para las que parte del público aún no estaba preparado, como recuerda la directora (2000, 62): “Cuando se emitió por la Primera Cadena *No te vayas así*, Carmen Polo manifestó a algún celoso directivo de TVE lo mucho que le había desagradado una escena donde se rapaba al cero el pelo de uno de los personajes como última humillación (...) Estuve dos años confinada en la Segunda Cadena sin poder hacer nada para la Primera”.

En este sentido, Molina llevaba a cabo temáticas arriesgadas que jugaban con los límites de la censura, la cual intentaba sortear con metáforas y subterfugios. Tal es el caso de *Vera*, un cuento de l’Isle Adam adaptado por la guionista Lola Salvador<sup>xi</sup>, y cuyo éxito televisivo propició el debut de Molina en la pantalla grande: *Vera, un cuento cruel* (1973). *Vera* cuenta la historia de un conde que, enamorado de su esposa prematuramente muerta, convive con el cadáver fingiendo que sigue viva. El dramático resulta muy interesante porque es una propuesta muy arriesgada a nivel narrativo y argumental, con referencias a *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940) y la polémica y emblemática para toda la generación

de Molina *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961). En *Vera* la directora habla de necrofilia y fetichismo, temáticas que también aborda en *Elconora* y *El hundimiento de la casa Usher*.

Dentro de su gusto por las temáticas prohibidas, Molina también se atrevió a mostrar el romance entre una dama de la alta sociedad y un fraile como es el caso en *Doña Luz*. “Nos habíamos creído lo que nos decían: que la Segunda Cadena era un terreno abierto a experiencias, transformaciones y novedades (...) Forzábamos la máquina cuanto podíamos en este aspecto, y también el de la censura” (Molina 2000, 61).

## ■ CONCLUSIONES

Este artículo es el resultado de una investigación centrada en el análisis de la estructura narrativa y el estilo visual de los dramáticos de la realizadora Josefina Molina. El estudio de sus primeros trabajos televisivos de ficción supone un recorrido por la Historia de la Televisión en España, especialmente por los inicios del funcionamiento de la Segunda Cadena. En este sentido, la investigación ha recuperado imágenes olvidadas en los archivos, las cuales permiten redescubrir cómo eran las emisiones de estos programas tan emblemáticos, que, en última instancia, configuran parte del imaginario colectivo de diversas generaciones.

Josefina Molina fue capaz de mostrar a los espectadores un imaginario cultural propio en sintonía con el objetivo pedagógico de la televisión del momento. Así, al contrario que otros compañeros, no consideraba el trabajo en televisión como un medio meramente económico para poder subsistir o una “bajeza”, sino que comprendía que “en un país como el nuestro, en que la cultura era patrimonio de unos pocos, la televisión era un medio, cada vez más pujante, de transmitirle a muchos” (Molina 2000, 53-54). Su pretensión era buscar la libertad de expresión a partir de nuevas temáticas para el público televisivo, que, al igual que la sociedad, estaba viviendo una “metamorfosis”. “La televisión ha sido para mí un factor importantísimo que, además, me permitía conectar con la aceptación o el rechazo de un público que ya no eran mis compañeros o profesores, sino el último y verdadero destinatario de mis esfuerzos” (Molina 2000, 59).

## ■ OBRAS CITADAS

- ABRIL, M<sup>a</sup> Victoria y M<sup>a</sup> Jesús Miranda. *La liberación posible*. Madrid: Akal, 1978.
- ANSÓN, Antonio. "Novela (1973-1983)". En: Ansón, Antonio et al. Ed. *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2010, p. 363-365.
- BALLESTEROS, Isolina. *Cine (in)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista*. Madrid: Fundamentos, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- CASCAJOSA, Concepción. "Mujeres creadoras de ficción televisiva en España". En: SANGRO, Pedro y PLAZA, Juan F. ed. *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona: Laertes, 2010, p. 177-197.
- CASTEJÓN LEORZA, María. "Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la Historia de las mujeres". Berceo. 2004, núm. 147, p. 303-327.
- DE GRADO, Mercedes. "Encrucijada del feminismo español: disyuntiva entre igualdad y diferencia". En: CRUZ, Jacqueline y ZECCHI, Barbara ed. *La mujer en la España actual: ¿Evolución o involución?* Barcelona: Icaria Editorial, 2004, p. 25-58.
- DURÁN, M<sup>a</sup> Ángeles y GALLEGU, María Teresa. "The Women's Movement in Spain and the New Spanish Democracy." En DAHLERUP, Drude ed. *The New Women's Movement: Feminism and Political Power in Europe and the U.S.A.* Londres: SAGE, 1986, p. 200-216.
- GALÁN, Diego. *Pilar Miró: nadie me enseñó a vivir*. Barcelona: Plaza y Janés, 2006.
- KAPLAN, Ann E. *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra-Feminismos, 1998.
- LÈVI STRAUSS, Claude. *Las estructuras elementales del parentesco*. Buenos Aires: Planeta Agostini, 1993.
- LOMA MURO, Elvira. *Tesis doctoral: Las imágenes de Josefina Molina: de la escritura literaria a la audiovisual*. Universidad de Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2003. <http://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/10756> [20/07/2013].
- MARTÍ, Montserrat. "Mercè Vilaret. Aproximación a su escritura visual". *Quaderns del CAC*, 2003, núm. 16, p. 63-70.

- MARTÍ, Montserrat. *Tesis doctoral: Estructura narrativa i estil visual dels documents de la realitzadora de televisió Mercè Vilaret*. Universidad Pompeu Fabra, 2002.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Natalia. "Narrativas del deseo y locas del desván: Una aproximación a Lola Salvador como autora televisiva durante la Transición". *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 2013, Vol. 10, núm. 2, p. 151-166.
- MOLINA, Josefina. *Sentada en un rincón*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2000.
- MOLINA, Josefina. "Punto y seguido". *DUODA Revista d'Estudis Feministes*, 2003, núm. 24, p. 75-81.
- MULVEY, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme, 1988.
- PALACIO, Manuel. *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- PALACIO, Manuel. "Enseñar deleitando. Las adaptaciones literarias en televisión". En: Heredero, Carlos F. ed. *La imprenta dinámica. La literatura española en el cine español. Cuadernos de la Academia*, 11-12, 2002, p. 519-537.
- PALACIO, Manuel. *La televisión durante la Transición española*. Madrid: Cátedra, 2012.
- SILES OJEDA, Begoña. *Tesis doctoral: La mirada de la mujer y la mujer mirada. En torno al cine de Pilar Miró*. Universidad del País Vasco: Servicio Editorial UPV/EHU, 2006.
- SCANLON, Geraldine. "El movimiento Feminista en España, 1900-1985: Logros y dificultades". En: Astelarra, Judith ed. *Participación política de las mujeres*. Madrid: Siglo XXI, 1990, p. 83-100.
- VERNON, Kathleen. "Cine de mujeres en la Transición. La trilogía 'feminista' de Cecilia Bartolomé, Pilar Miró y Josefina Molina". En: PALACIO, Manuel ed. *El cine y la Transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011, p. 145-158.

## ■ NOTAS

1. La tesis doctoral de Begoña Siles sobre la cinematografía de Pilar Miró *La mirada de la mujer y la mujer mirada. En torno al cine de Pilar Miró* (2006); y la tesis de Elvira Loma sobre la obra de Josefina Molina *Las imágenes de Josefina Molina: de la escritura literaria a la audiovisual* (2013).

2. Sobre Mercedes Vilaret, Montserrat Martí ha publicado la tesis doctoral *Estructura narrativa i estil visual dels documentals de la realitzadora de televisió Mercè Vilaret* (2002); así como el interesante artículo (2003).
3. En esta investigación se ha elegido a Josefina Molina como objeto de estudio por las razones anteriormente expuestas. Ante la posible pregunta sobre si se llegaría a conclusiones semejantes si se hubiesen analizado los trabajos de Pilar Miró o Mercedes Vilaret, solo puede deducirse analizando los respectivos trabajos de ficción de esas realizadoras. Si bien es cierto que ambas iniciaron su carrera en televisión y que, desde una óptica generacional, es posible que compartiesen determinadas inquietudes, sus trayectorias profesionales –no hay que olvidar que Pilar Miró ocupó cargos políticos– fueron al fin y al cabo muy diferentes.
4. La autora agradece la ayuda brindada por el personal del Archivo de TVE a la hora de elaborar esta investigación.
5. A pesar de que se ha intentado visionar la totalidad de dramáticos de la directora, algunos títulos están descatalogados y otros han quedado fuera de análisis por razones de acceso. Se ha intentado que la muestra sea lo más representativa posible seleccionando títulos en función de los años y de los programas contenedor.
6. Para un análisis pormenorizado de la película puede verse: BALLESTEROS, Iolina (2001) y CASTEJÓN LEORZA, María (2004) y VERNON, Kathleen (2011).
7. *La rama seca* se descubre como un claro antecedente de *Función de noche*. No solo porque la protagonista es la misma actriz -Lola Herrera- sino porque ya en el dramático aparece la necesidad de explorar a esa generación de mujeres españolas.
8. Para profundizar sobre la trayectoria del Feminismo en los últimos años del franquismo y durante la Transición, ver ABRIL, M<sup>a</sup> Victoria y MIRANDA, M<sup>a</sup> Jesús (1978); DURÁN, M<sup>a</sup> Ángeles y GALLEGO, M<sup>a</sup> Teresa (1986); y SCANLON, Geraldine (1990).
9. La “metamorfosis” del título también puede entenderse como metáfora de los cambios que se empezaban a desarrollar en la España de los primeros años setenta. Toda una declaración de intenciones en su debut como realizadora televisiva.
10. Desde una óptica freudiana supondría la sustitución de la figura paterna original por otra figura paterna.
11. Para un análisis sobre la trayectoria de la guionista Lola Salvador en la televisión de la Transición, ver MARTÍNEZ PÉREZ, Natalia (2013).